



Traduire

Revue française de la traduction

222 | 2010

Traduire pour le théâtre

Du blanc, rien que du blanc : la traduction anglo-américaine d'« *Art* » de Yasmina Reza

Hélène Jaccomard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/440>

DOI : 10.4000/traduire.440

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 42-56

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Hélène Jaccomard, « Du blanc, rien que du blanc : la traduction anglo-américaine d'« *Art* » de Yasmina Reza », *Traduire* [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/440> ; DOI : 10.4000/traduire.440

Du blanc, rien que du blanc : la traduction anglo-américaine d'« *Art* » de Yasmina Reza

 Hélène Jaccopard

« *Le noir n'existe pas* » Pierre Soulages⁽¹⁾

Dans son livre sur la traduction théâtrale, Phyllis Zatlin donne aux apprentis traducteurs de précieux conseils, notamment celui d'analyser, texte original en main, des pièces de théâtre qui remportent du succès hors du pays et de la langue d'origine. L'exemple qu'elle fournit est « la version immensément populaire d'*Art*' de Christopher Hampton » (Zatlin, 2005, 33)⁽²⁾. Marta Mateo a suivi le conseil de Zatlin, et comparé deux traductions d'« *Art* », l'espagnole *Arte* et l'anglaise, *'Art'*⁽³⁾, comme modèles très parlants du lien intime entre langue, culture et spectacle dans la traduction théâtrale (Mateo, 2006, 175). Il lui a toutefois échappé qu'il y avait deux versions en anglais, la britannique précédant l'américaine d'environ un an, comme si l'une était le brouillon de l'autre, l'une plus écrite, l'autre plus jouable⁽⁴⁾. Les écarts entre les deux traductions anglaises sont pleins d'enseignements sur la démarche traduisante dans le domaine théâtral. À partir des conclusions de Mateo que la traduction d'« *Art* » en anglais procède d'une acculturation, nous arguerons que le traducteur a toutefois, tantôt opté pour une attitude cibliste (d'où l'acculturation), tantôt pour un parti pris sourciste aussi bien au niveau du

(1) « Ça peut pas faire de mal », France Inter, émission du 28 février 2010.

(2) Toutes les traductions de citations anglaises sont de moi.

(3) Les guillemets à l'anglaise permettent de distinguer entre l'original et la traduction.

(4) Lorsqu'on évoque le succès d'une pièce, on parle naturellement de sa représentation, alors qu'ici, ce sont les textes que l'on va étudier, éléments tangibles et permanents, puisque toute représentation est par essence éphémère. Le fait que les représentations sont parfois filmées ne retire rien à cette loi des arts vivants. Ainsi nous disposons de plusieurs archives de « *Art* », qui ont fixé de façon aléatoire des spectacles précis, pas nécessairement les plus réussis, ni les plus représentatifs : le film de la création en 1994, au Théâtre des Champs-Élysées, mis en scène par Patrice Kerbrat (disponible sur DailyMotion, http://www.dailymotion.com/video/x66105_art-de-yasmina-reza-la-piece-aux-2_fun) ; celui de la création au Theatre Royal de Broadway, conservé sous forme de vidéo à la *New York Public Library for the Performing Arts*, mis en scène par Matthew Warhus ; enfin, celui de la compagnie du *Open Door Repertory Co*, mis en scène en 2007 par Annie Slivinski et disponible sur l'Internet et qui est ici la source de la version américaine d'*'Art'*. (<http://www.viddler.com/explore/ClearSightTV/videos/174/>).

vocabulaire, du phrasé, du registre, que de la portée philosophique de la pièce, dont le genre est peut-être altéré en profondeur.

Traduit en plus d'une trentaine de langues, représenté dans un grand nombre de pays plus que toute autre pièce au monde, ayant engrangé des gains prodigieux, « Art » constitue l'exception confirmant la règle quant à la difficulté du théâtre contemporain à prospérer hors de ses frontières, que ce soit sur la scène britannique :

Judging from the dearth of contemporary European plays at the National, the RSC and the West End, in contrast to the more regular revivals of Ibsen, Strindberg, Molière and more recently, Schiller, it would seem that plays in translation set in a comfortably distant past have a distinct edge over contemporary foreign drama. (Anderman, 1996, 179)⁽⁵⁾

ou sur la scène américaine :

Reza's work is undeniably "French" – intellectual, declamatory, minimalist – and yet theatre audiences in places like Florida and Oklahoma welcome her like a hometown favorite. (Ng, 2007)⁽⁶⁾

« Art » est la troisième pièce de théâtre de Yasmina Reza⁽⁷⁾, celle qui l'a propulsée sur la scène internationale et lui a valu des prix prestigieux tant en France qu'en Grande-Bretagne et aux États-Unis : *Molière*, *Tony Award du meilleur auteur* (jamais décerné à un auteur de langue non anglaise), *Laurence Oliver Award*, *Evening Standard Award*⁽⁸⁾.

Cette satire met en présence trois Parisiens d'un certain âge, dont l'amitié datant d'une quinzaine d'années, est ébranlée par l'achat pour une forte somme d'un tableau blanc. Serge, dermatologue, caresse des ambitions artistiques et intellectuelles. Marc, ingénieur aéronautique plus terre-à-terre, se moque de l'acquisition de cette toile, « cette merde » (« Art » 16). Ces deux hommes qui ont bien réussi dans la vie entraînent dans leur dispute Yvan, simple vendeur de papeterie et temporisateur maladroit. On aura compris que la saveur de la pièce n'est pas dans son intrigue : l'amitié résistera-t-elle à l'intransigeance de Marc et Serge ? L'Antrios est-il

(5) « Si l'on en juge par la rareté des pièces contemporaines européennes au RSC et West End, à mettre en regard avec les résurrections régulières d'Ibsen, Strindberg, Molière, et plus récemment Schiller, il semblerait que les pièces traduites situées dans un passé suffisamment lointain prennent bel et bien le pas sur les pièces de théâtre étrangères contemporaines ».

(6) « L'œuvre de Reza est sans aucun doute « française » – intellectuelle, déclamatoire, minimaliste – et pourtant le public de théâtre dans des endroits comme la Floride ou l'Oklahoma, l'accueille comme une vieille connaissance. » – Les sites Internet n'étant pas paginés, nous n'avons pas jugé utile d'indiquer à chaque fois *n.p.* pour les citations qui en sont tirées.

(7) *Conversation après un enterrement* (1987) et *La Traversée de l'hiver* (1989).

(8) On consultera le site suivant pour une bibliographie et filmographie de Reza, http://fr.wikipedia.org/wiki/Yasmina_Reza, 16 février 2010. La version anglaise de *Wikipedia* donne davantage de détails sur les prix obtenus par Reza en tant qu'auteur ou traductrice http://en.wikipedia.org/wiki/Yasmina_Reza, 16 février 2010.

ou non une œuvre d'« art » ? L'amitié peut-elle perdurer malgré les différences sociales ? Ou encore, ces hommes sans femmes (l'un est divorcé, l'autre mal marié et le troisième est justement sur le point de se marier — événement qui se déroule dans les coulisses pour ainsi dire, entre deux dialogues) arriveront-ils au moins à fonder une relation durable entre eux ? La pièce ne se résume pas non plus totalement à ces thèmes, certes fédérateurs parmi les classes moyennes supérieures occidentales des deux côtés de l'Atlantique, la fragilité de l'amitié, le snobisme, l'argent, la réussite sociale, le rôle séditieux de l'art moderne, la solitude, la quête du bonheur.

Dans sa comparaison entre les traductions anglaise et espagnole d'« *Art* », Mateo démontre que les deux traducteurs ont adopté des stratégies assez différentes du fait du contexte culturel cible. Sans qu'elle le souligne, leurs rôles respectifs dans la transmission de la pièce à leur culture a dû aussi avoir un énorme impact. Ainsi, si Christopher Hampton s'est contenté de traduire la pièce en anglais, Josep Maria Flotats l'a traduite, puis créée et produite à Madrid, et a aussi joué l'un des personnages. Mateo conclut que l'Espagnol a préféré *naturaliser* les éléments purement français en situant la pièce à Madrid, et en opérant toutes les transpositions voulues (hispanisation des noms propres et des horaires de repas, entre autres). Dans la dualité inhérente au processus de traduction théâtrale, traduction savante contre traduction pour les planches (Johnston, 1996, 7sq), le traducteur espagnol a penché vers la mise en scène plutôt que la lecture silencieuse de la pièce, soucieux de la faire accepter par son public au détriment de l'adéquation avec le texte source (voir Anderman, 2000, 71), prétexte peut-être pour justifier son interprétation toute personnelle. En optant pour l'assimilation et la « domestication » de « *Art* »⁽⁹⁾, Josep Maria Flotats se range parmi les traducteurs-niveleurs (Wuilmar, 2007) parce qu'excessivement cibliste.

Connu pour son adaptation des *Liaisons dangereuses*, Christopher Hampton est lui-même un dramaturge britannique de renom⁽¹⁰⁾, traducteur de plusieurs pièces de Reza en anglais, et respectueux de la différence fondamentale entre adaptation, version et traduction⁽¹¹⁾. En choisissant apparemment de pencher du côté des sourcistes, il produit non pas une version d'« *Art* », mais une traduction qui reste fidèle à certains aspects étrangers de l'œuvre (ses références parisiennes, l'onomastique, la plupart des références livresques), toutes choses relativement

(9) *Domestication* (dans son sens étymologique de rendre familier, et le sens moderne, d'approvisionnement ethnocentrique) s'oppose, dans le schéma proposé par Venuti, à la *foreignization*, (le rendu de l'étrangeté) (2000, 240). Le double sens des deux vocables est évocateur.

(10) Voir la liste de ses œuvres, <http://www.doollee.com/PlaywrightsH/hampton-christopher.html>, consulté le 16 février 2010. Un site est consacré à « *Art* » : http://theatrart.free.fr/html/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27, consulté le 7 mars 2010.

(11) Joseph Farrel rapporte que "Christopher Hampton (in a National Theatre *Platform Paper*) spoke of his outrage when he discovered that his French translator had altered his play substantially even substituting an alternative ending. [...] He had ordered a translation but was served an adaptation, and sent it back". (Farrell, 1996, 47)



familiales au public anglo-saxon. C'est une manière de respecter la patine littéraire et intellectuelle de la pièce puisque le rendu de l'étrangeté (aux deux sens du mot) est en effet plus courant en traduction littéraire, où l'on tend à exhiber plutôt qu'à masquer la différence du nouveau texte (Venuti, 2000, 242). De plus, fidèle en cela à la conception de la traduction théâtrale comme texte éphémère (Johnston, 1996, 11) parce que fortement déterminée par sa fonction performative, la stratégie de Hampton a légèrement changé pour le théâtre américain (Faber & Faber, 1997). Pour la création d'« *Art* » à Broadway, Hampton, accompagné de Yasmina Reza, s'est rendu sur place pour adapter le texte à la diction et aux idiomes de l'anglais américain⁽¹²⁾. Par exemple, *fellow* devient *guy* ; *mind you, although* ; *refereeing, umpiring* ; *How are things, What's new*.

Comme la version américaine a été faite un an après l'anglaise, elle a tenu compte des réactions critiques, des représentations (les adaptations des metteurs en scène, le jeu des nombreux acteurs sollicités), de l'immense succès déjà rencontré en Europe, c'est-à-dire de sa réception et de son impact dramatique. La version américaine prend ainsi en compte la préférence culturelle aux États-Unis pour la domestication des textes étrangers (Venuti, 2000). Des noms propres français qui avaient été conservés dans la version anglaise, sont transformés : Handtington devient Delaunay ; Yvonne et Huguette, respectivement Colette et Nadia ; *La vie heureuse* de Sénèque, *De vita beata*, son titre original. Les autres aspects de l'acculturation déjà notés par Mateo, l'agressivité et la vulgarité de Serge, l'acquéreur de l'Antrios, et de Marc, son ami perturbé par cet achat, sont soit transposés, soit davantage soulignés dans la version américaine comme le montre un relevé de certaines expressions avec leurs deux traductions en vis-à-vis. La stratégie de cette version tire donc davantage le texte vers la culture cible.

— Voir tableau page suivante —

(12) Nous citons la traduction anglaise en premier et, en cas de divergence, l'américaine en second. Marta Mateo a étudié la version anglaise, mais pas l'américaine.

	<i>Version française</i>	<i>Anglais britannique</i>	<i>Anglais américain</i>
1	Tu te fous de moi (17) <i>légèrement grossier</i>	you're taking the piss (3) <i>vulgaire</i>	you're kidding <i>neutre</i>
2	Mais non ! (25) <i>neutre</i>	bollocks (9) <i>grossier</i> ⁽¹³⁾	bullshit <i>grossier</i>
3	on fout le camp (41)	bugger off (26) <i>vulgaire</i>	get the hell out of here <i>idiomatique</i>
4	tu te fous de moi (41)	taking the piss (26) <i>vulgaire</i>	shitting you <i>vulgaire</i>
5	Qu'est-ce qu'il fout ? (41) <i>légèrement grossier</i>	Where the fuck is he ? (26) <i>grossier</i>	<i>id.</i>
6	je me fous de... (41) <i>légèrement grossier</i>	bugger (26) <i>vulgaire</i>	screw <i>obscène</i>
7	la manière la plus infernale (43)	bloodiest (27) <i>neutre</i>	shittiest <i>grossier</i>
8	tu te laisses emmerder par ces bonnes femmes (47) <i>vulgaire</i>	buggered around by all these women (30) <i>vulgaire</i>	get fucked over <i>obscène</i>
9	il fait de toi une lope (59) <i>imagé</i>	turns you into a pudding (42) <i>imagé</i>	cuts your balls <i>grossier</i>
10	je me fous de (61) <i>légèrement grossier</i>	I don't give a fuck (44) <i>grossier</i>	<i>id.</i>
11	alors qu'est-ce que tu veux ? (67) <i>neutre</i>	what the hell (50) <i>grossier</i>	what the fuck <i>grossier</i>

La transposition des niveaux de langue, la perception même de ces niveaux, sont sources de contestation parmi les sociolinguistes. Ainsi, la plupart des cas relevés ici tiennent à des différences de conception du verbe « foutre », qui donne bien des soucis aux traducteurs⁽¹⁴⁾, et est soit atténuée (1), soit exagérée (1, 3, 4, 5, 6, 10). Notre intention n'est pas de décider dogmatiquement que tel ou tel mot est d'un certain registre, mais de montrer une accentuation de la grossièreté de la traduction en anglais américain. L'analyse du mot à mot risque toutefois de négliger les principes de déplacement et de compensation à l'œuvre dans une traduction d'un texte entier. Ainsi « alors qu'est-ce que tu veux ? » exprime l'exaspération grandissante de Serge, que rendent bien les phrases anglo-américaines plus senties. Dans l'ensemble, les changements de registre accentuent le comique de boulevard de la pièce.

D'autres écarts entre les deux traductions semblent provenir du désir de rectifier l'expression de la version britannique pour faciliter le débit des acteurs (la *speakability*, dirait Marinetti, 2005, 34) :

(13) "Bollocks" serait placé en huitième position parmi les jurons britanniques
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bollocks>, consulté le 25 février 2010.

(14) Voir les longues discussions à ce sujet sur le forum Wordreference.com,
<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=21874&highlight=foutre>, consulté le 25 février 2010.



Version française	Anglais britannique	Anglais américain
prendre comme tête de Turc (49)	a coconut shy (33)	a punching bag
Tu es un être hybride et flasque (52)	you're flabby, you're an amoeba (35)	you're spineless, you're an amoeba
une croûte (55)	daub (38)	motel painting
profond mal-être (57)	a deep malaise (40)	anxiety
mon étrangeté, ma propension à rester hors du coup (69)	my peculiarities, my taste for standing apart (52)	being a maverick
sa suffisance (30)	complacency (15)	smugness
une semaine de soucis absurdes (73)	a ridiculously fraught week (56)	a crazy week
Vous êtes fous à lier (78)	You're raving mad, both of you (60)	You're raving lunatics, both of you

Dans l'ensemble, cette seconde traduction résulte en ce que David Ng appelle l'américanisation d'« Art » :

During rehearsals, a curious thing emerged. Reza found that the American amendments were somehow closer to the French than the British versions. According to Hampton, she said they had the direct, straightforward simplicity that she likes. (Ng, 2007)⁽¹⁵⁾

Effectivement, au cours d'un entretien⁽¹⁶⁾, Yasmina Reza a déclaré que cette version était, à ses yeux, nettement supérieure à l'anglaise, pour des raisons tenant, d'après elle, à la nature « poreuse » de l'anglais américain plus ouvert aux autres langues, par rapport à l'anglais britannique, plus « rigide ». Les linguistes expliquent d'ailleurs que les différences de prononciation (vocalique surtout), de grammaire (la fameuse prédilection de l'anglais américain pour le passé composé), d'orthographe ou de vocabulaire tiennent aux contacts avec « les innombrables langues amérindiennes (entre 350 et 500, réparties en 25 familles différentes), [et] les langues des nombreux immigrants du XIX^e siècle (français, allemand, italien, polonais, espagnol, etc.) » (Chevillet, 2004, 218).

La dramaturge a donc senti ce que les chercheurs ont prouvé : les multiples apports des langues à l'anglais américain l'ont rendu plus ouvert à l'innovation langagière telle que la pratiquent les écrivains plus littéraires. Ces remarques sont à prendre avec des réserves et ce serait absurde d'imaginer que toute traduction en anglais américain respectera davantage

(15) « Pendant les répétitions, une chose curieuse s'est passée. Les amendements en langue américaine ont paru à Reza, pour ainsi dire, plus proches du français que les versions britanniques. D'après Hampton, elle aurait dit qu'elles avaient une simplicité directe qu'elle aimait bien. »

(16) Communication personnelle, 17 janvier 2010 (entretien non publié). Cette conception provient peut-être aussi de l'accueil moins chaleureux du public et de la critique britanniques, comme l'a d'ailleurs noté Mateo (2006, 175) (voir par exemple, Poirier et Marmion).

l'auteur littéraire qu'une traduction en anglais britannique⁽¹⁷⁾. Yasmina Reza estime, quant à elle, qu'en vertu de ses origines cosmopolites⁽¹⁸⁾, elle manipule le français d'une façon unique. Si la revendication est commune à nombre d'auteurs littéraires, lesquels « ne construi[sen]t [leur] parole qu'en s'écartant de la norme » (Wuilmart, 2007, 391), elle incite néanmoins à relever les éventuels écarts à l'égard de la norme et à voir comment le traducteur les a répercutés.

Les dialogues d'« *Art* » n'ont rien d'insolite : ils sonnent naturels, familiers et contemporains, chose parfaitement rendue dans les deux traductions. Toutefois, les trois personnages ont tendance à s'exprimer par phrases nominales, écart stylistique qui se remarque particulièrement dans une langue comme le français dont le pivot est le verbe avec ses subtilités d'aspects, de temps et de voix. Le plus souvent, le traducteur a choisi de rétablir la phrase verbale dans ces dialogues :

<i>Version française</i>	<i>Version anglaise (britannique et américaine)</i>
La papeterie ? (21)	How's the stationery business ? (6)
Logique... (22)	Well, it's logical. (8)
Et avec les beaux-parents, bons rapports ? (25)	... and you get on with the in-laws ? (11)
Combien ? (28)	How much was it ? (13)
Lis-le, chef-d'œuvre (36)	Read it. It's a masterpiece. (21)

Les trois amis se lancent souvent des bouts de phrases qui fusent comme des échanges de balles de tennis : la joute verbale est d'autant plus percutante. Cela participe aussi à l'un des thèmes de la pièce : lorsqu'on se connaît très bien, on se comprend à demi-mots. Les phrases nominales sont un des moyens utilisés pour faire sentir qu'ils ont un long passé en commun. De fait, certains chroniqueurs américains n'arrivent pas à croire à la longue amitié entre Serge, Marc et Yvan⁽¹⁹⁾. Il est vrai que les phrases monosyllabiques peuvent entraîner un malentendu auprès d'un public anglophone qui y verra, au lieu d'un signe d'amitié, de l'agressivité, voire des menaces (Anderman, 1996, 184). Donc, la traduction fait une concession à l'originalité du phrasé de Reza au risque de se méprendre sur la profondeur relationnelle entre les person-

(17) Pour cette question, qui dépasse les limites de cet article, voir Linda Pillière qui étudie le cas d'une adaptation d'un roman anglais pour l'édition américaine où nombre d'ambiguïtés de l'original se retrouvent clarifiées et la polyphonie réduite (Pillière, 2005).

(18) Le père de Yasmina Reza était iranien, sa mère hongroise ; bien qu'ayant vécu toute sa vie et fait ses études en France, elle est entourée toute son enfance « d'étrangers ». On notera de plus qu'en sus de la culture française, ses sources d'inspiration incluent des auteurs allemands ou des pays de l'Est.

(19) "Ms. Reza [...] fails to establish a solid emotional base for her characters' friendship." (Brantley, 1998).



nages, pour éviter l'incompréhension qui résulterait d'un manque d'égard vis-à-vis du génie de la langue cible.

En sus des phrases nominales, l'écriture de Reza se distingue par une prédilection pour un vocabulaire recherché. L'édition de Magnard contient d'ailleurs des notes explicatives sur certains vocables. Le traducteur a modulé ses stratégies à ce sujet. Quelques substantifs fortement évocateurs, comme « gorgone » (74), bouffon (75) sont transposés tels quels en anglais (*gorgon*, *buffoon*)(20). « Ludion » (76) en revanche n'est pas traduit. « Yvan le farfadet » (77) est simplement transposé en *Yvan the joker* (59). « Froissements d'âme » (76) est repris sous forme de *refined sensibilities* (58). D'un autre côté, des expressions idiomatiques recherchées, voire précieuses, sont rendues avec imagination : adepte du bon vieux temps (17) devient *nostalgia-merchants* (3).

D'autres bons mots ont donné plus de fil à retordre : Marc traite Serge de « rat d'exposition » (25), calque de rat de bibliothèque, ce qui devient *exhibition freak* (10)(21). Une trouvaille en anglais aurait-elle trop dérouté pour être dite avec brio sur scène ? Par contre, il y a moyen de rendre « prendre la mouche » (48) par une expression plus imagée que *getting annoyed* (30). « Je vais mettre de l'eau à ton moulin » (61) est rendu plus platement par *And I'd go quite a bit further* (45). Ainsi, « un ton narquois » est plus moqueur que *sarcastic* (31) ; « iconoclaste » (33) a une connotation religieuse perdue dans *subversive* (17) ou *rebellious* (dans la traduction américaine) ; « régenter » (53) est plus régalien que *control* (35) ; « se draper » (53) plus grandiloquent que *take offense* (36) ; « ajoute à mon effondrement » (56) plus imagé et plus fort que *makes me feel even worse* (38) ; « folie » (56) plus vaste qu'*eccentricity* (39) ; « rugueuse » (62) à propos de la femme de Marc, plus original et figuré que *repellent* (45), même si *repellentness* dit plus loin va faire sourire autant que rugosité ; « dussé-je en pâtir moi-même » (57) est d'un style plus châtié que *if that's the last thing I do* (40) ; « ignoble » (75) est plus moralisant que *brutal* (57).

Ces simplifications dans les connotations lexicales sont sans doute le corollaire d'une règle de traduction :

L'auteur peut par exemple sélectionner parmi une série de synonymes le mot le moins courant, le moins « émoussé », choix qui a pour effet de conférer plus de force au concept ou à l'objet. Le traducteur [...] ne sera pas sensible à la rareté du mot à traduire et le rendra par un terme courant dans la langue d'arrivée. (Wuilmart, 2007, 393/4)

(20) Dans la représentation à Chicago, mentionnée ci-dessus pour avoir été filmée, ces deux paroles suscitent l'hilarité du public.

(21) Reza tient à cette image, puisque le mot rat est répété à deux autres reprises dans la pièce. De plus, après la bagarre burlesque entre les trois « amis », Yvan s'étonne de voir un rat traverser le salon de Serge (66).



Certains éléments de stylistique comparée entre le français et l'anglais expliquent que ce qui peut être pris pour de la neutralité de ton, de la blancheur, sied mieux au génie de la langue cible. Par exemple, l'anglais est peu friand d'hyperboles et prise davantage l'euphémisme qu'un mot recherché (Martinus, 1996, 109). Aller contre cet esprit serait trahir les effets du texte original. Surtout cela ralentirait le rythme. D'autant qu'« *Art* », écrit en un mois et demi, à l'instinct pour ainsi dire, repose sur la nervosité, la crise permanente. Même le rétablissement de phrases verbales dans la version anglo-saxonne ne parvient pas à casser le rythme, chose qui serait réhibitoire en traduction théâtrale, le rythme étant le battement de son cœur, son métabolisme (Vivis, 1996, 39). Matthew Warchus, metteur en scène de *'Art'* et *God of Carnage* au Royaume-Uni et aux États-Unis, apprécie justement les traductions de Hampton car elles préservent le rythme et la musicalité de la langue de Yasmina Reza (cit. Alter, 2009, 7). Une certaine désambiguïsation, un certain affadissement sont le prix à payer, mais tous les commentaires des traducteurs de théâtre⁽²²⁾ vont dans le sens d'un nécessaire compromis entre mise en mots et mise en scène. Tous ces exemples prouvent que le traducteur a privilégié la fonctionnalité sur la littérature, la dramaturgie sur la lettre, afin que le spectateur saisisse rapidement le sens et ses connotations.

Pourtant, il y a un domaine où la domestication et le souci cibliste dérapent. En effet, est-ce pour s'assurer de la compréhension instantanée du public que la traduction va jusqu'à dépouiller la pièce de ses aspérités philosophiques ?

Un aparté de Marc contient une des clés de la portée d'« *Art* » et l'inscrit dans un débat intellectuel français séculaire : il dit devenir de plus en plus misanthrope (« *Art* », 43). En traduisant par *getting intolerant in my old age* (27), une allusion intertextuelle disparaît. Aurélien Pigeat, auteur d'une édition scolaire d'« *Art* », use du filtre de la comédie classique et notamment du *Misanthrope*, pour analyser les personnages : Marc serait un Alceste, le critiqueur désabusé, Yvan un Philinte, qui tente de protéger les gens par l'hypocrisie, et Serge, ambitieux préoccupé du jugement d'autrui et des apparences, un mélange d'une Célimène et des petits marquis (Pigeat, 2005, 100). En d'autres termes, « *Art* » ravive la querelle des anciens (Marc et son goût pour les « *croûtes* », Sénèque ou Paul Valéry) et des modernes (Serge, son Antrios et ses références à Derrida), querelle qui a non seulement une longue histoire en France, mais est le fil conducteur de la première pièce de Reza, *Conversations après un enterrement* (voir Guénoun, 2005 (b), 76). Le public anglo-saxon étant assez connaisseur de Molière qui est amplement traduit, retraduit et joué à l'étranger, n'aurait pourtant pas eu de difficulté à reconnaître cette référence. D'ailleurs, le langage châtié, parfois archaïque, de Yasmina Reza aurait dû nous mettre sur la piste. Au vu de son action dramatique si mince, on peut même considérer que le modernisme de la pièce se situe aussi bien au niveau de la question soulevée par l'intrigue (« Qu'est-ce qu'être un moderne ? »), que de son écriture minima-

(22) On lira avec profit le recueil de conversations avec des traducteurs de théâtre édité par David Johnston (1996).



liste, puisque le théâtre de nos jours ne se limite plus à raconter des histoires ni à déployer une action dramatique (Antle, 2004). Dans la traduction, ce contexte littéraire et philosophique se sent moins. De fait, de petites notations en phrases bien senties, la tension entre classiques et modernes que doit exercer « *Art* » sur le public culmine dans la toute dernière réplique de la pièce, qui est pratiquement gommée dans sa traduction anglaise (britannique et américaine).

Marc et Serge viennent de laver le skieur dessiné au feutre sur l'Antrios, geste iconoclaste destiné à réconcilier les amis au bord de la rupture. Pour autant, Marc n'arrive pas à renoncer à sa lecture figurative du tableau, lecture à mettre en regard avec la difficulté à se connaître et se dévoiler même à ses amis :

Sous les nuages blancs, la neige tombe. On ne voit
ni les nuages blancs, ni la neige.

Ni la froideur et l'éclat blanc du sol.

Un homme seul, à skis, glisse.

La neige tombe.

Tombe jusqu'à ce que l'homme disparaisse et
retrouve son *opacité*. (81)

Under the white clouds, the snow is falling. You
can't see the white clouds, or the snow.

Or the cold, or the white glow of the earth.

A solitary man glides downhill on his skis.

The snow is falling.

It falls until the man disappears back into the
landscape. (63)

L'*opacité* de l'original fait allusion au mensonge de Serge qui savait bel et bien que le feutre était lavable, et ce à un moment où les amis devaient renouer sur des bases nouvelles. L'*opacité* est une métaphore du renoncement à clarifier les motivations des êtres qu'on fréquente. C'est un renoncement de nature philosophique : l'homme est opaque aux yeux de ses semblables, il garde ses secrets, il tisse une toile de mensonges, parfois pour épargner des vérités trop douloureuses à son prochain, mais cela même est une douleur. L'idéal de transparence est une illusion : l'Autre (et peut-être soi-même) reste inconnaissable, comme l'avait déjà démontré l'existentialisme. La traduction conserve l'image d'un homme qui disparaît mais simplifie la conclusion désabusée de l'auteur. Ces simplifications sur l'identité difficile à trouver et à conserver intacte dans les rapports humains expliquent que certains chroniqueurs, britanniques en particulier, aient eu du mal à saisir toute la subtilité d'*'Art'* (Marmion, 2000).

De plus, s'ils ont la version imprimée de la pièce entre les mains, il est à craindre qu'ils passent à côté de la finesse de la pièce. Loin de laisser le tableau à l'imagination du lecteur, le paratexte d'*'Art'* fait, en effet, le choix délibéré de l'explicitier. Contrairement aux éditions françaises arborant la photo de Fabrice Lucchini sur scène jouant Serge (Magnard, 2002), ou optant pour la sobriété d'une couverture brune avec le nom de l'auteur et le titre en blanc (Albin Michel, 1994, 2002, 2009), la première couverture de l'édition américaine (Faber et



Faber, 1996, 1997) est blanc-cassé et traversée de trois scarifications ou éraflures grises. La couverture de la ré-édition américaine des quatre pièces de Reza traduites par Christopher Hampton (2005) arbore, en son milieu, la photo d'un tissu blanc froissé sur fond noir. Ces deux couvertures soulignent un détail difficile à visualiser du tableau blanc :

Marc [seul] : C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt peinte en blanc. Le fond est blanc et si on cligne des yeux, on peut apercevoir de fins liserés blancs transversaux.

It's a canvas about five foot by four : white. The background is white and if you screw up your eyes, you can make out some fine white diagonal lines. [1]

[] *Posée à même le sol, une toile blanche, avec de fins liserés blancs transversaux. (15)*

At floor level, a white canvas with fine white diagonal scars. [1]

Marc [à Yvan] : Représente-toi une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt... fond blanc... entièrement blanc... en diagonale de fines rayures transversales blanches... tu vois... et peut-être une ligne horizontale blanche en complément, vers le bas... (22)

Imagine a canvas about five foot by four... with a white background... completely white in fact... with fine white diagonal stripes... you know... and maybe another horizontal white line, towards the bottom... (7)

Je te demande ce que toi Yvan, tu donnerais pour un tableau blanc agrémenté de quelques rayures transversales blanc cassé. (23)

I am asking you what you, Yvan, would give for a white painting tarted up with a few off-white stripes. (8)

Sous le regard horrifié d'Yvan, [Marc] suit avec le feutre un des liserés transversaux. (78)

Under Yvan's horrified gaze, he draws the felt-tip along one of the diagonal scars. (61)

D'emblée, Marc, l'iconoclaste, s'évertue à dénaturer le tableau monochrome au moyen de synonymes du mot *liserés* immédiatement perceptibles par les sens : des lignes, des rayures. En revanche, la version anglaise propose *fine... line*, puis *scars* et *stripes*. Terme polyvalent qui n'évoque pas d'image visuelle précise⁽²³⁾, les liserés pourraient provenir des fils de la toile un peu plus gros que les autres, de sorte qu'ils relieraient ironiquement le tableau à Yvan, le plus béotien des trois amis, lui qui était « dans le textile » (« Art » 20). Ces liserés sont-ils tout simplement le fruit de l'imagination de gens trop prosaïques pour croire au rien, à la monochromie totale ?

(23) Traductions possibles suivant le domaine : Terme de textile (Passepoil = *piping, welting*) ; voiture : bord d'un tissu, bande = *edge* ; mobilier : *attached column* ; cartographie : *boundary band* ; métallurgie : *snakes* ; physique : *colored fringes*. http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp



Un souci d'éviter la répétition, si déterminant dans les stratégies traductrices (Laviosa-Braithwaite, 2000, 288) anime certainement Hampton qui, devant une expression imprécise fournit plusieurs synonymes du vocable français qui se trouvent être justement ceux proposés par Marc, lequel transformera l'Antrios à 200 000 francs, en banal tableau figuratif d'un skieur disparaissant dans un paysage de neige. C'est-à-dire que la traduction prend le parti de l'intellectuel refusant les défis de l'art moderne. Comme le suggère un des rares chroniqueurs américains à s'intéresser à la question de la traduction : « [Le traducteur] interprète la pièce aussi sûrement que les personnages le rectangle blanc » (Spencer (a)). Faber & Faber, suivant en cela le traducteur, choisissent de représenter en couverture un tableau vaguement figuratif. Peut-être même rajoutent-ils involontairement du sens : les trois scarifications semblent une métaphore pour la souffrance des personnages mis à nu.

Simplifier et rendre « *Art* » plus amusant ne s'expliquent pas totalement par le souci de se conformer aux goûts anglo-américains pour en garantir son succès. Certes, dans les années quatre-vingt-dix, le public britannique portait aux nues Alan Ayckbourn (Reza n'a guère apprécié d'ailleurs de lui être comparée, voir Poirier, 2008), mais allait aussi applaudir au West End les expérimentations d'un Harold Pinter ou d'une Sarah Kane, le théâtre engagé d'un David Hare, ou les pièces crues et provocatrices d'un Mark Ravenhill. De même, à cette époque, à côté du théâtre populaire, Broadway a su accueillir les pièces nihilistes d'Edward Albee, absurdes de Sam Shepard ou antisexistes de David Mamet.

La traduction blanche – baisse du registre de langue, évacuation de quelques connotations lexicales ou littéraires, domestication de l'originalité du phrasé, rabotage de certaines complexités conceptuelles – détermine le genre, et donc le statut, de cette pièce. Aux yeux du public anglo-saxon, ce n'est pas « une tragédie comique », selon les paroles de Yasmina Reza (Poirier, 2008 ; Brantley, 1998) mais une « comédie américaine légère [voire] une comédie de mœurs britannique » (Spencer (b)), ou encore une « farce traditionnelle mais plus subtile, puisque la peau de banane se trouve être un tableau » (Brantley, 1998).

Comme Serge, on peut considérer que cette blancheur permet de projeter nos propres idées sur le texte anglophone ; comme Marc, on peut dévaluer cette blancheur comme étant du non-sens ; comme Yvan, on peut osciller entre les deux positions. On peut aussi aller plus loin dans les conseils comparatistes de Zatlin, plus loin dans l'analyse interculturelle de Mateo : maintenant que l'impact dramatique d'« *Art* » n'est plus à prouver, il serait temps de proposer une troisième traduction en anglais, moins blanche, plus « opaque », moins acculturée, ciblant un public anglo-saxon plus intellectuel, et qui aurait le mérite d'exposer la véritable nature comique et tragique, c'est-à-dire ambivalente, de cette œuvre d'« art ».

helene.jacomard@uwa.edu.au



Hélène Jaccomard est enseignante-chercheur à l'University of Western Australia (Perth) dans la section d'études françaises et européennes depuis une vingtaine d'années. Elle s'intéresse aux auteurs français et francophones ayant une double appartenance culturelle ou nationale, qui se dénote aussi bien dans leurs récits de vie que leurs œuvres de fiction comme Mehdi Charef, Nathalie Sarraute, Didier Coste, Lakhdar Belaïd ou Amélie Nothomb. Elle travaille à l'heure actuelle sur une monographie traitant de l'œuvre dramatique de Yasmina Reza.

Ouvrages cités

ALTER Alexandra, 2009, « The Art of turning Paris into Brooklyn », in *The Wall Street Journal*, 27 March, pp. 6-8.

ANDERMAN Gunilla, 2000, « Drama translation », in BAKER Mona, (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, NY, Routledge, [1998] pp. 71-74.

---, 1996, « Classical you win, modern you lose », in JOHNSTON David, (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, pp. 179-186.

ANTLE Martine, 2004, « L'Année Théâtrale 2003 », in *The French Review*, 78, 1, pp. 32-36.

BRANTLEY Ben, 1998, « Sometimes the Eye of the Beholder Sees Too Clearly for Its Own Good », in *The New York Times*, March 2, en ligne [<http://www.nytimes.com/1998/03/02/theater/theater-review-sometimes-eye-beholder-sees-too-clearly-for-its-own-good.html?pagewanted=2>], consulté le 16 février 2010.

CHEVILLET François, 2004, « Anglais britannique, anglais américain : une histoire de famille », in *Études Anglaises*, 57-2, p. 216-222.

CORVIN Michel, 2008, « Le théâtre de Boulevard », in CORVIN Michel, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, p. 207-209.

FARREL Joseph, 1996, « Servant of many masters », in JOHNSTON David, (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, pp. 45-55.

FELLEMAN FATTAL Laura, 2004, « The Search for Narrative », in *Journal of Aesthetic Education*, 38, 3, pp. 107-115, en ligne [<http://www.jstor.org/stable/3527446>], consulté le 16 février 2010.

GUENOUN Denis, 2005 (a), *Actions et acteurs, raisons du drame sur scène*, Paris, Belin.

---, 2005 (b), *Avez-vous lu Reza ? , une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel.

JOHNSTON David, (ed.), 1996, *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics.

LAVIOSA-BRAITHWAITE Sarah, 2000, « Universals of translation », in Baker Mona, (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. NY, Routledge, [1998] pp. 288-291.



MARINETTI Christina, 2005, « The Limits of the Play Text : Translating Comedy », in *New Voices in Translation Studies*, 1, pp. 31-42.

MARMION Patrick, 2000, « Painting a sorry picture », in *London Evening Standard*, 10 November, en ligne

[<http://www.thisislondon.co.uk/theatre/review-589271-painting-a-sorry-picture.do>], consulté le 18 février 2010.

MARTINUS Eivor, 1996, « Translating Scandinavian Drama », in JOHNSTON David, (ed), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, pp.109-121.

MATEO Marta, 2006, « Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza's « Art » », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 51, 1, pp. 175-183.

NG David, 2007, « The Americanization of Yasmina Reza », in *American Theatre*, January 1, en ligne [<http://www.tcg.org/publications/at/Jan07/yasmina.cfm>], consulté le 16 février 2010.

PIGEAT Aurélien, 2005, *Profil d'une œuvre : Yasmina Reza*, Hatier, Paris.

PILLIÈRE Linda, 2005, « L'adaptation d'un texte britannique pour le contexte américain : le cas d'Amsterdam d'Ian McEwan », in SSA 26, en ligne

[<http://stylistique-anglaise.org/document.php?id=624>], consulté le 16 février 2010.

POIRIER Agnès, 2008, « Yasmina Reza: 'Please stop laughing at me' », in *The Independent*, March 3, en ligne

[<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/yasmina-reza-please-stop-laughing-at-me-795570.html>], consulté le 16 février 2010.

REZA Yasmina, 2002, « Art », Paris, Magnard, [1994, 1998].

---. 'Art', 1996, Tr. REZA Yasmina, HAMPTON Christopher, London, Faber and Faber; New York: 1997.

---. *Plays One ('Art', The Unexpected Man, Conversations After a Burial, Life x 3)*, 2005, Tr. REZA Yasmina, HAMPTON Christopher, London, Faber and Faber.

SPENCER David, (a), n.d. « Review of 'Art' », in *Aislesay*, en ligne [<http://www.aislesay.com/NY-ART.html>], consulté le 16 février 2010.

---. (b) n.d. « Review of 'Art' », in *Aislesay*, en ligne [<http://www.aislesay.com/NY-ART2.html>], consulté le 16 février 2010.

---. (c) n.d. « Review of 'Art' », in *Aislesay*, en ligne [<http://www.aislesay.com/NY-ART3.html>], consulté le 16 février 2010.

---. (d) n.d. « Review of 'Art' », in *Aislesay*, en ligne [<http://www.aislesay.com/NY-ART4.html>], consulté le 16 février 2010.

VENUTI Lawrence, 2000, « Strategies of translation », in Baker Mona, (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York, Routledge, [1998], pp. 240-244.

VIVIS Anthony, 1996, « The Stages of a Translation », in JOHNSTON David, (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, pp. 35-44.

WUILMART Françoise, 2007, « Le péché de 'nivellement' dans la traduction littéraire », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 52, 3, p. 391-400, en ligne [<http://id.erudit.org/iderudit/016726ar>], consulté le 16 février 2010.

ZATLIN Phyllis, 2005, *Theatrical Translation and Film Adaptation, A Practitioner's View*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters Ltd.

